Otto Schneid
Papers

Rembrandt
Galleys - Hebrew

/29:8

# במה פרטים על חיי רמברנדט ומפעלו

רֶמְבְּרַנדט הארמנס פאן רין נולד לטוחן בליידן שבהולנד בשנת 1606. בשנת 1620 נכנס לאוניברסיטה של עיר־מולדתו. את מלאכת־הציור למד בשנים 1624—27 אצל סוואֶננבורג בליידן, בשנת 1627 גם אצל לאסטמן באמסטרדם. אז חזר לליידן ובה יצר את יצירות ימי־נעוריו, בשנת 1631 התיישב באמסטרדם. כעבור שלש שנים התחתן עם סאסקיא פאן אוילבורג. ב־1639 קנה לו בית בתוך שכונת היהודים באמסטרדם, ושם בילה את שנות אשדו. בשנת 1642 מתה עליו אשתו. מסביב לשנת 1651 מצא לו חברה שניה בהֶנדריקה סְטוֹפֶלְס. אחרי פשיטת־רגלו הטרגית (1656) כמעט שלא נשארו עמו ידידים אלא חברת־חייו ובנו מאשתו הראשונה. שניהם מתו על פניו. עני ועזוב מת רמברנדט באמסטרדם בשנת 1669.

במפעלו האמנותי נכללים, כשאנו נזהרים מאד מלהכניס בו יצירות מסופקות, כשש־מאות ציורים, כמאתיים תחריטים וכשמונה מאות רישומי־יד. החלק העשירי בערך של יצירותיו מוקדש לתנ״ך. מלבד התנ״ך עיטר בתמונות לא מעטות גם ספרים חיצוניים, ביחוד את תולדות טוביה. לבסוף יש להזכיר דיוקנאות מרובים של רבנים ויהודים אחרים, הנמנים אל מיטב מעשיו האמנותיים.

# רמברנדט והתנ״ך

מלבד כל עשרם הנפשי־הרוחני, שבכוחו כבשו כתבי־הקודש בכל דור ודור את לבות עם יוצריהם ואת לבות אומות העולם, שופעים הם תוכן חזותי, סיפורים, חזונות ומשלים, העשויים להעלות בדמיון הקורא מחזות, תמונות. מתמול שלשום היו, איפוא, ציירים רבים מעצבים קטעים מספרי המקרא בציורים בודדים או במחזורי־תמונות שלמים, לפי רשמיהם, לפי הבנתם ולפי יכלתם. הקדום ביותר במפעלים אמנותיים אלה, יצירה ממוצאי ימי־הקדם, נתגלה רק בימינו אלה: יצירה יהודית היא, מחזור אדיר של תמונות מצוירות על פני קירות בית־כנסת, שעלה בחפירות דורא־אֵירוֹפּוֹס שעל נהר פרת. המפעל הקדום הזה הוא גם השלם ביותר; במחזורי־התמונות התנ״כיים שנוצרו אחריו, לא היו עוד מקיפים ומצוינים ברמה אמנותית כמוהו. והלא האמנים הנוצריים נטו יותר לברית החדשה מאשר לתנ״ך. רק במאה השבע־עשרה הוליד אחד העמים הנוצריים, ההולנדי, את הגאון, שהתנ״ך נהיה תוכן לחייו ותוכן לאמנותו — רמברנדט.

באור החקירה העוקבת אחרי חייו ואחרי מעשיו ביחוד מסוף המאה שעברה, הולכים ומתבררים הכוחות המניעים, שהביאוהו לידי היחס היחיד במינו שהוא התיחס לתנ״ך. בארצו הפרוטסטאנטית שררה כבר לפניו אווירה דתית, שקירבה את הרוחות ל„ברית הישנה" יותר מאשר הכנסיה הקתולית את בני ארצותיה. ע״י הידוק הקשר לתנ״ך אמרה הפרוטסטאנטיות להיעשות למייצגת של הנצרות הראשונית; לעומתה הוכרחה הקתוליות להיראות כנצרות פחות ותיקה ופחות מוסמכת. כיוון זה התבלט במיוחד אצל המנוֹניטים, כת פרוטסטאנטית, שלה השתייך רמברנדט. בעיניהם הם היו האנשים האלה נאמנאם לתורת משה, וחיבת המקרא כולו היתה יסוד אמונתם.

ברור, שרקע חברתי כזה היה בו כדי להכשיר את רמברנדט לשאיפה, שהיתה עתידה להפרות את כוחותיו הגדולים ולהכריע בפעלו. ברם, לא פחות ברור הוא, שעצם הכוחות היוצרים בכיווּניהם המיוחדים נבעו מחייו ומאישיותו. בדידותו הרבה בתוך וביבתו האזרחית וסבלו של הבלתי מובן והעזוב נוספו על מזג עשיר בדמיון, שהניעו מראש לחפש ברוחו עולמות מחוץ למציאותו, עולמות יותר משוכללים, יותר טהורים, יותר אנושיים. הלא ברוב יצירותיו מורגשים, עם מנה בריאה של חוש למציאות, געגועים לרחוק, לאגדי, לאכסוטי; ואילו במיטב רגשותיו אלה ביקש הגאון את אוצרות הנשמה שבספרות ישראל העתיקה. ככה נעשה התנ״ך בימי־נעוריו בית ומפלט לרוחו הצמאה ליופי אַל־מציאותי; ובזקנתו הוסיף המאוכזב בחיים להמלט לתוך תחומו ולמצוא בו מקלט בטוח ונחמה עמוקה.

נוכח כוחות־משיכה כה אישיים יובן לנו היטב, שכל מפעל אילוסטרטיבי מקיף או שיטתי לא היה לפי רוחו. כשם שביצירה היהודית העתיקה של דורא אֵירוֹפּוֹס נבנה מחזור־ציורים כביר על מערכת־מחשבות אחת, כן יצר רמברנדט מדי פעם בפעם, כשנושא תנ״כי מסוים העסיק את רוחו ומילא את לבו. מנושא אחד זה קיבל את הדחיפה היוצרת ועמו נאבק עד שברך אותו. המאבק עם הנושא עד הברכה, עד שלבו נתן לו להרפות ממנו, ארך לא פעם שנים רבות. עוד בזקנתו שבו והלהיבוהו נושאים, שכבר הפעילוהו בשחרותו. ואם השכיח שפע

התפקידים את שאיפות־הנעורים, חזרו שאיפות אלה ונתחדשו מתוך החוויות העמוקות יותר של בגרות וזקנה. רק העוקב אחרי כל השלבים של היאבקות האמן עם אותו נושא, יבין, איפוא, להתפתחותו ולערכן ההבעתי של יצירות האמן בכל תקופותיו. אמנם נראה ברמברנדט גם אנו את הגדול במעטרי המקרא, בעת החדשה לפחות; אבל נוכח החוויה שהיא לבדה היסוד לכל אחת מתמונותיו התנ״כיות, מסופק הוא, אם בכלל תחול עליו ההגדרה המקובלת של מעטה אילוסטרטור.

יחס זה הוא המסביר לנו את מבחר הנושאים המיוחד לו. מצד אחד נעדרים נושאים ודמויות כמו חנוך, נח, שמואל, ישעיהו. מצד אחר מפתיענו משא־הפנים הבולט ביחס לשלושת האבות ויוסף, לשאול ודוד, ואסתר ולדניאל. סבוכי־נפש והתגברותו על משברים היו, כנראה, הגורמים האישיים, שמשכוהו למוטיבים כמו גרוש הגר, או עקדת יצחק. גם מדמות יוסף התרשנ כל כך בזכות התגברותו על נסיונות ובגלל הנצחון הסופי של הצדיק, שהיה לו לעידוד ותקווה. את דמות יעקב סובב בחיבה יתירה, כי הלא חיי אבי העם היהודי מלאו אהבה, ומאבתו הרבה באו לו גם סבלו וגם אשרו. בתולדות שאול כבש את לבו הגורל הטראגי של אדם טהור בשרשו, והגורמים של פרימיטיביות ועומק נפשי, שהתנגשו באפיו. ודוד היה לו הגבור הגברי ואיש הרגש הרב, העלול להכנע ליצרו והמחונן בכוח התשובה המטהרת והמכפרת. בסיפור הדרמטי של מרדכי, אסתר והמן נוסף בעיניו על ערכו הכלל־אנושי עוד משקלו הרב של גורל היהודים, שאליהם נמשך רמברנדט תוך ידידות עמוקה בחייו ובאמנותו. הלא יושבי הגיטו, שאותם הנציח בציורים, תחריטים ורישומים מרובים, היו לו גם דוגמות ומופתים לרוב מחזותיו התנ״כיים. לבסוף מצא לו האדם הצמא לגאולה בספר דניאל את הבשורות המלהיבות על מלכות השמים הקרובה להופיע בארץ, על קץ הרע ועל השלטת הטוב בעולם.

בזכות יחס אישי כזה נותנות יצירות רמברנדט גם לנו יותר מחוויות אסתטיות בלבד. כשם שהוא שאב מהתנ״ך נחמה ועידוד, כך נעשה גם מפעלו סעד טוב לנפשנו.

הערה: האות ״ב״ והמספר, המופיעים מתחת לכל תחריט, מסמנים את מקומו בקטלוג המקיף של ברטש

..וַתִּתֵּן גַּם-לְאִישָׁהּ עִמָּהּ..
וַיֹּאמְרוּ אֵלָיו אַיֵּה שָׂרָה אִשְׁתֶּךָ..
..וַיִּתֵּן לִפְנֵיהֶם... וַיֹּאכֵלוּ.
..אַנְשֵׁי סְדֹם נָסַבּוּ עַל-הַבַּיִת..
וַתַּשְׁקֶיןָ אֶת-אֲבִיהֶן יָיִן..
..וַיְשַׁלְּחֶהָ..
..וַיְשַׁלְּחֶהָ..
..יְחִידְךָ אֲשֶׁר-אָהַבְתָּ..
..וַיִּקַּח אֶת-הַמַּאֲכֶלֶת לִשְׁחֹט אֶת-בְּנוֹ. וַיִּקְרָא אֵלָיו מַלְאַךְ ה׳ מִן-הַשָּׁמַיִם..

..וַיֹּאמֶר אַבְרָהָם אַבְרָהָם וַיֹּאמֶר הִנֵּנִי
וְעַל-חַרְבְּךָ תִחְיֶה וְאֶת-אָחִיךָ תַּעֲבֹד..
וַיַּחֲלֹם וְהִנֵּה..
וַיַּחֲלֹם וְהִנֵּה סֻלָּם מֻצָּב אַרְצָה וְרֹאשׁוֹ מַגִּיעַ הַשָּׁמָיְמָה
וְהִנֵּה מַלְאֲכֵי אֱלֹהִים עֹלִים וְיֹרְדִים בּוֹ.
..וַיֹּאמֶר לֹא אֲשַׁלֵּחֲךָ כִּי אִם-בֵּרַכְתָּנִי.
..וַיְחַבְּקֵהוּ וַיִּפֹּל עַל-צַוָּארָו וַיִּשָּׁקֵהוּ וַיִּבְכּוּ.
וַיְסַפֵּר אֶל-אָבִיו וְאֶל-אֶחָיו..

ב. 28 תחריט, 1638.

הנחש מופיע כאן ואצל אמנים אחרים כבעל רגליים. יסודו של המוטיב הוא באגדה, שלפיה אבדו מהנחש רגליו רק אחרי הקללה שבבראשית ג׳, י״ד: „על גחנך תלך...״

ציור. אולי 1638.

האמן שביצירתו חזקים כל־כך שני הגורמים המנוגדים, הממשי והדמיוני, אינו נרתע מלתת לעתים קטעים גשמיים מאד בתוך הרוחניות היתרה שביתר המחזה. כנפי המלאך הנראה לנו מאחור יהיו קטע גשמי כזה. — שני פרטים שונו בתמונה שינויים חפשיים. אברהם איננו „עמד עליהם״ אלא יושב עם האנשים; והאוהל היה בתמונה לבית.

ב. 29 תחריט. 1656.

אפייניות הן הכנפיים הנראות בשנים מהאנשים. בריות של ממש הם, בשר ודם, ברם, פרטים מעלה ופרטים של מטה מופיעים באיחוי, לתומם כביכול, ברוח של פשטות עממית. — לדמות המלאך הפורש את שתי כנפיו השתמש רמברנדט כפי הנראה במודל של ציור קטן מעשה שנת 1646; שם נראה אותו איש מצד גבו. הנער המושך בתחריט זה את הקשת הוא ישמעאל. אברהם עצמו אינו אוכל כאן עם אורחיו ונעשה למשרתם הצנוע.

רישום־יד. סביב 1645.

הרוחב הרב בצורת הרישום, שאינו מאפשר לקלוט הכל בבת אחת, מוסיף על אפיו הסיפורי. בשלוש גבוצות התקהלו והתקרבו האנשים. הקבוצה התיכונה הביאה מעין איל־מצור, אחרון שבשלישית קורא: „האחד בא־לגור וישפט שפוט...״ (שם, ט׳.) היטב מורגשת מצוקתו של לוט המופיע בפתח ופחד אחת משתי בנותיו.

ב. 30 תחריט. 1637.

הגורם של התנגדות נפשית למעשה המצוה עליו מתבטא בעמידת אברהם. הוא מביט עוד פעם אל ישמעאל בכורו וכבר עולה רגלו הימנית על המדרגה המובילה הביתה. וידיו —המגרשות הן, או מהססות, כאילו היו נכונות עוד להשיב את המגורשים? שרה הישישה המציצה בעד החלון, ויצחק הקטן והשמן, הנראה מאחוריה, משלימים את איפוון נפשות הטרגדיה.

ב. 33 תחריט. 1636.

קטן החלק של תמונות שאננים במפעלו של רמברנדט. אותן דמויות שהלהיבוהו כמה פעמים ליצירות דרמטיות, מופיעות פה באושר של שלווה ובטחה. — קיימת דעה, כי התכוון האמן ליעקב ובנימין.

ב. 34 תחריט. 1645.

להוספות חיצוניות, כגון ללבוש, יש כאן חלק מהותי בעלילה הפנימית. בבגדי הבן המטופח נראית האהבה שאברהם אוהב את בן־זקוניו. הרגע הוא דרמטי. צללי דאגה מוטלים על פניו של יצחק. תנועת ידו של אברהם מסמנת באמצעי פשוט את תשובתו. רק מחברים מעטים מטילים ספק באמתות הדף.

9

ציור. 1636. לנינגרד, ארמיטז'.

ד ז. על יצחק הנעקד על גבי העצים נסוך אור מלא כסמל הטוהר. אברהם מקבל את המלאך כאילו עדיין לא היה מעיז להאמין בבשורה הגואלת. המלאך מיהר מאד וחטף את ימינו של אברהם, והמאכלת עפה. בתחריט מאוחר יותר בעשרים שנה ישתנה פרט זה.

10 כאן חסר קטע

11 כאן חסר קטע

12

רישום־יד. לפני 1640. פריס, לובר.

הסולם נעדר כאן. אך נשמה יתרה מורגשת בכל הדף. תנועת יד המלאך האחד מביעה גם ברכה וגם התקרבות עדינה לישן, כאילו היה נזהר מלהקיצו.

13

תחריט. 1655. ב. 36 - ג'.

המחזה ניבנה עתה על רעיון פסיכולוגי עמוק. יעקב שוכב על הקרקע ונשען על האבן, ובבת אחת נמצא הוא גם על הסולם עצמו, שראשו מגיע לעולם שכולו אור. — תחריט זה שייך למחזור של ארבעה, שהאמן פיתח לעיטור הספר Piedra gloriosa מאת ידידו מנשה בן־ישראל (1604—1657). שלשת האחרים הם: פסל נבוכדנצר; דוד וגלית; חזון דניאל. הצירוף המוזר כל כך של ארבעת המחזות יסודו ברעיון המחבר, כי באותה אבן שיעקב שם אותה מראשותיו הרג דוד את גלית והיא שפגעה ברגלי הפסל שבחלום נבוכדנצר.

14

ציור. אולי 1660. ברלין, מוזיאון קייזר פרידריך.

איזו היאבקות משונה. בדמות יעקב ניכרת יראה, והוא נראה כאילו לא העיז להתאמץ ולעבור להתגוששות של ממש. המלאך החמוד — נגיעות שתי ידיו דומות יותר לטיפות מאשר לפעולות של איבה, ומבטו מלא חמלה וחיבה יתירה. ברור, שזוהי יצירה אישית מאד.

15

רישום־יד. סביב 1636. ברלין, אוסף הפיתוחים.

תמונה מלאת־שמש. הכל כשקוף, רק פעמים מעטות טבל אמננו את דמויותיו באור הטבעי כמו כאן; למשל ברישום האוסף לבונא בפריס, שבו מביאה שרה לאברהם את הגר. גם שם מורגש הבושם החי של שדות.

16

ציור. 1637 או 1638. האג, אוסף א.י. ג'ולד.

ציור זה, באפור על גבי אפור, איננו אלא תרשים לתחריט משנת 1638. בשתי התמונות מופיע באמן סולם עשיר א מגובת שונה בצד אחד.

17

רישום־יד. לפני 1640. ברלין, אוסף הפיתוחים.

נוכח דף זה הרינו מבינים להאבקות האמן על נושא אחד. הדמות של יעקב ביאושו ניכרת גם בקטע שלמעלה, בפינה הימנית. הבן המביא את הכותנות היה כאן לצל קודר. שבועות

18

ציור. 1650—52. לנינגרד, ארמיטז'.

כאן ד ז. נותן האמן מחזה המזועע בשקט המוזר שלו. למראה הכתונת משתאה יעקב ועומד כמאובן.

19

ציור. 1655. ברלין, מוזיאון קייזר פרידריך.

ציור כמעט דומה לזה, אך פחות חי, עבר מלנינגראד לניו־יורק. אפיני הוא העדר כל פרט מצרי. יחד עם המזרחיות הסתמית למדי שבתלבושת פוטיפר ניכר במיטה ובחופתה הרהוט האירופי השכיח.

רישום־יד. סביב 1635.

יוסף גמר לפענח את חלום המשקה ועונה עתה לאופה, הראשון משתומם ומביט אל יוסף בהתפעלות, השני נדהם. אור של נר בא משמאל ונותן צללים כבדים. דף זה מראה עקבות כמה שינויים.

20

רישום־יד. סביב 1656.

אותו נושא בימי בגרותו עיצב האמן עוד פעם. אותו מחזה [illegible] יוסף הוא יושב כאן מימין, ממולו מביט אליו המשקה שרגשותיו מוטעמים בעדינות ע״י שמאלו הסומכת את ראשו. האופה עומד ודכאון מתחיל משתלט בו.

21

רישום־יד. 1655 או 1656.

תפיסה כזאת של שיחה בתוך תמונה אין כמותה בתולדות האמנות. לא הראשים בלבד משתתפים. השרוול המופשל במקצת של ימין יעקב וארכה של ידו הצנומה מראים את משאלת יוסף ואת תגובת יעקב כאחת.

22

ציור. 1656. קאסל, מוזיאון.

אחד השיאים בכל מפעלו של רמברנדט. הברכה אינה עוד נושא בלבד. באמצעים המיוחדים לגאון נהתה הברכה לאוויר־תה של התמונה כולה. נוכחות האשה איננה מוצאת מוסמך במקרא. כאן ובתמונה אחרת השתמש רמברנדט בדמות נשית, כדי להעשיר בה את החיים שבמחזה.

23

ציור. אחרי 1632, אולי 1634. פילדלפיה, מוזיאון.

בצורה ביצית, הנהוגה יותר במיניאטורות מאשר בציורי־שמן, מעלה האמן את משית משה ממי היאור כחזון. נטיתו המיוחדת מביאה אותו גם כאן, בניגוד־מה לכתוב, לעריכה דומה למחזה לילה. בכל זאת ניתנת לנו ע״י רמזים גם הרגשת נוף חמוד.

24

ציור. 1659. ברלין, מוזיאון קייזר פרידריך.

בטעות נחשב המקזה הזה למשה בכעסו, בשברו את הלוחות הראשונים (שמות ל״ב, י״ט). אך בפנים האלה נכתב רק הסבל שעבר על הלב הגדול, ואווירה של סליחה ופיוס ואהבה יתרה נאצלת מהופעת משה. מאז הפסל מעשה מיכאל אנג׳לו היתה זאת הדמות האדירה ביותר של גדול הנביאים. כנגד זה אין הר סיני שבציור זה שקול כנגד תמונות־נוף אחרות של רמברנדט. ההר הזה הוא סתמי וחסר־חיים, ויד בן־השפלה מורגשת בו.

כאן חסר לוח 25

26

ציור. 1626.

הצבעים עודם בעיקר בהירים ומגוונים למדי. המרחק בין עבודת רמברנדט בן העשרים ובין עבודות מורהו לאסטמן איננו בולט עדיין. — כוונת הצעיר היא בראש וראשונה לעלילה עצמה. אבל במשך שנים מעטות תזוז נקודת הכובד פנימה.

3

ציור. 1641.

דרזדן, מוזיאון.

המחזה מתקיים לפני חזית הבית של בית או בחצרו. הזוג כורע ברך, כמנהג הקרוב ללב האמן. הזעזוע הנפשי המתבטא בשתי הדמויות, ניתן בצימצום אצילי. אין הם מביטים אל המלאך המרחף והנעלם, כאילו היו ביראה נמנעים מלהסתכל בו או כאילו היה המראה ממלא אותם מבפנים. השליח השמימי, המתרומם עם עלות עשן העצים, חסר הפעם כנפים. הן מיותרות. הלא הוא הופעה חמרית רק למחצה, וחציו רוח. זוהי אחת התמונות שבהן נותן האמן בלבנו את מלוא הרגשת הזמן החולף.

רישום־יד. סביב 1640.

דרזדן, אוסף הפיתוחים.

רישום מרתק באמצעים מצומצמים מאד. כולו תנועה וביטוי כוחות. רק זמן רב אחרי רמברנדט חזרו באמנות תמונות היאבקות כה מרוכזות ומשכנעות.

ציור. 1638.

דרזדן, מוזיאון.

העריכה מתקרבת לטעם בני דורו וארצו המאוהבים בתאור רב של סביבות חברתיות, אך אין רמברנדט מתמכר לפרטים, אלא נותן קומפוזיציה שלמה וחזקה. דמות שמשון מתאימה למראהו שבתמונת איומו על חותנו. את ציר העריכה מהווה דמות דלילה הבהירה הישובה לפני שטיח גבוה; שטיח זה מזכיר את השטיחים החביבים על ציירי ונציה. הכלה הפלישתית ניתנת כאן כבובה מקושטת ומשופצת, ומבטה המשתאה הוא טפשי ממש. היא, איפוא, תפיל את הגבר?

ציור. 1628.

ברלין, מוזיאון קאיזר פרידריך.

היאבקות האמן עם הנושא שמשון התחילה בנעוריו. כבר כאן הנהו יודע להעביר את מלוא המתיחות הדרמתית גם אל המסתכל. בתכלית הריתוק עוקבים אנו אחרי המחזה לדעת איך יפול דבר, כאילו לא היינו יודעים את מוצאו. — הקומ־פוזיציה הסגורה בתוך חלל־תמונה קטן וחסר־עומק, ופרטים כמו המסך הגדול, מורים על השפעה מצד התיאטרון.

ציור. 1636.

פרנקפורט, מוזיאון שטדל.

אחד השיאים במפעלו של רמברנדט הדרמטיקן. האור, הנשפך על שמשון המנוצח והמופל, אינו מאיר ואינו נעים. הוא צורם. צלליתו של הפלשתי העומד והאוחז בכידון מכאיבה לעיננו לא פחות. שני השריונים המבריקים וצללי דמות דלילה מתאכזרים לעין גם הם. וכחושך שמסביב מסתיים מסתיים מאבק הרשמים החזותיים, המלווה והמסמל את המאבק הממשי שבנושא התמונה ובדמויותיה.

תחריט. 1655.

התפיסה היא בכללה פרימיטיבית, אבל אורף חי בזכות תכניקה משוכללת ופרטים עדינים.

33

ציור. אולי 1665 (לפי דעה אחרת סביב 1656). האג, מאוריטסהויס.

בהבנת־נפש יחידה במינה מתאר האמן את השפעת המוסיקה על האדם שבו נלחמים אור וחושך. העלם המנגן מתגנב גם אל לבנו אנו. דמותו המזועזעת של שאול אינה עוד זקופה. במסך־הקטיפה הנהו מגנב דמעה מעיניו המשתאות. עוד נחה ידו הצנומה על הכידון, אבל עוד מעט יגבר בלבו הלילה. עוד מעט ישנא את דוד עוד יותר בגלל הרגש שנגינתו עוררה בו, והכידון יעוף מידו. העבר הקרוב והעתיד הקרוב מורגשים מאד.

35

רישום־יד. סביב 1656. ברלין, אוסף הפיתוחים.

בסגנון השקט, הבטוח והעשיר בתוכן נפשי תוך צימצום פרטים, שהוא אפיני לרמברנדט בשנות שיא בגרותו, נעשה כאן מעשה ידיעת־נפש עמוקה. מצוקתו של המלך ניכרת לא רפניו בלבד, אלא ברגליו, בידיו, בישיבתו העצבנית. ובפניו כתובות בושה וחרטה.

37

ציור. 1642. לנינגרד, ארמיטאז'.

העשן העולה ברקע אין לו סמך במקרא; אין הוא תאור של המתרחש באותו זמן ואין הוא מתאים לעבר הקרוב על פי הסיפור התנ"כי. הוא יסתבר, איפוא, כרמז על הבאות. גם בהטעמת שער־הזהב הארוך של אבשלום מוחש קצו הטרגי הקרוב לבוא.

38

ציור. 1651. ניו־יורק, אוסף א. גלר.

בפרוטומה של דוד חי לעינינו משורר התהלים. רמברנדט נותן דמות אידיאלית, כפי שהוא הבין את דוד ההיסטורי.

39

רישום־יד. סביב 1650. ברלין, אוסף הפיתוחים.

תמונה עמוקה מאד של האדם הגדול בבדידותו. העץ הערום וכד המים מורים את המדבר. רחוק הוא יושב בני־אדם. בתנועת־ידיו וברשמי־פניו חוזרים דברי הסיפור „וישאל את־נפשו למות"... — פעולה או עלילה אין, והתוכן רב מאד.

40

רישום־יד. אחרי 1650. שטוקהולם, אוסף הפיתוחים.

נסיון נועז להעביר אל תמונה את התוכן או את האווירה של היאבקות רוחנית, הלובשת ביצירה הספרותית את צורת השיחה. הבעיה האמנותית היחידה במינה הביאה גם לידי תופעה יחידה במינה במפעלו של רמברנדט; כאן מורגש מאמץ, ועקבות כמה שינויים מוסיפים להעיד עליו.

41 ציור. 1630.

הנביא נשען על אדן אחד העמודים שנותרו מחורבן ירושלים. השטיח וכמה כלי־חמדה באים לסמל את העולם המלא שאבד. השרפה שברקע היא כמראה ממראותיו הפנימיים של הנביא. ירמיה יושב כמאבן. הכאב גדול משימצא ביטוי לו. הגימגום המזעזע ביותר יצא מלבו השבור.

42 תחריט. אולי 1642. ב. 40.

בהדרגה מוצלחת מקיף האמן את שתי הדמויות העיקריות בהמון הקהל, ובו מראה בהדרגה עשירה את צורות־ההשתתפות. במידה טובה מוגדר הניגוד בין פני המן המבוהלים ובין השקט והבטחה של מרדכי. — המוטיב של הבנין המופיע ברקע, בית בעל כיפה מקומרת, ידוע לנו מהציור של דוד ואבשלום משנת 1642.

כאן חסר 43

44 ציור. אולי 1665.

גם השונא במפלתו הוא בעיני רמברנדט אדם ונושא ראוי לפסיכולוגיה מעמיקה. הוא יוצא בבושת־פנים, אך אינו מגוחך או מתועב. המלך שברקע, בעל פרצוף רך ולמרות הזקן כמעט נשיי, נראה כאופי חלש ביד המשפיעים עליו. הזקן שבצד השני של הרקע נוסף, כנראה, למען שיווי המשקל של הקומפוזיציה.

תחריט. 1655. ב. 36-א.

זוהי הראשונה בארבע התמונות שבהן עיטר רמברנדט ספר מאת מנשה בן־ישראל. (ר׳ את התחריט של חלום יעקב).

45 ציור. סביב 1634.

בלשאצר ניתן כאן כשהוא לבדו רואה את היד ואת האותיות, והמסובים מבוהלים רק למראהו.

46 רישום־יד. סביב 1640.

לדמויות המסתכלים הניכרים למעלה אין מסמך בכתוב. האמן הוסיף אותם, כדי לתת לנס את הרקע של העולם הרגיל המיוצג ע״י אנשים אלה; ככה העמיק את הרושם הנפשי של המחזה. בטחה טובה ומשכנעת מתבטאת ע״י תפילת דניאל השקטה והבלתי מופרזת.

תחריט. 1655. ב. 36 ב׳.

לפני רמברנדט ואחריו ניסו רבים לעצב בתמונות את האלאנושי. הזונות שאין להם עיצוב תמונתי. כשלונותיהם נהיו לפרשה נשגבה ומכאיבה בדברי־ימי האמנות. והלא אפילו הגאון הגיע כאן עד גבולותיו.

ציור. סביב 1654. ברלין, מוזיאון קייזר פרידריך.

לפי דעה אחד החוקרים צייר רמברנדט את דמות דניאל בצלם בנו. ברם, הוא שימש לו מודל גם לדמות המלאך. פרט מהותי, הידוע לנו מתמונת המלאך העוזב את מנוח ואשתו (1641), חסר כאן. דניאל אינו מביט אל המראה, כאילו היה רואה בעיני רוחו בלבד.

6

תחריט, 1638.

הנחש מופיע כאן ואצל אמנים אחרים כבעל רגליים. יסודו של המוטיב הוא באגדה, שלפיה אבדו מהנחש רגליו רק אחרי הקללה שבבראשית ג', י"ד: „על גחנך תלך..."

ציור. אולי 1638.

האמן שביצירתו חזקים כל־כך שני הגורמים המנוגדים, הממשי והדמיוני, אינו נרתע מלתת לעתים קטעים גשמיים מאד בתוך הרוחניות היתרה שביתר המחזה. כנפי המלאך הנראה לנו מאחור יוהם קטע גשמי כזה. — שני פרטים שונו בתמונה שינויים חפשיים. אברהם איננו „עמד עליהם" אלא יושב עם האנשים; והאוהל היה בתמונה לבית.

תחריט. 1656.

אפיניות הן הכנפיים הנראות בשנים מהאנשים. בריות של ממש הם, בשר ודם. ברם, פרטים מעלה ופרטים של מטה מופיעים באיחוי, לתומם כביכול, ברוח של פשטות עממית. — לדמות המלאך הפורש את שתי כנפיו השתמש רמברנדט כפי הנראה במודל של הציור הקטן מעשה שנת 1646; שם נראה אותו איש מצד גבו. הנער המושך בתחריט זה את הקשת הוא ישמעאל. אברהם עצמו אינו אכול כאן עם אורחיו ונעשה למשרתם הצנוע.

רישום־יד. סביב 1645.

הרוחב הרב בצורת הרישום, שאינו מאפשר לקלוט הכל בבת אחת, מוסיף על אפיו הסיפורי. בשלוש גבוצות התקהלו והתקרבו האנשים. הקבוצה התיכונה הביאה מעין איל־מצור, ואחרון שבשלישית קורא: „האחד בא־לגור וישפט שפוט..." (שם, ט'.) היטב מורגשת מצוקתו של לוט המופיע בפתח, ופחד אחת משתי בנותיו.

תחריט. 1637.

הגורם של התנגדות נפשית למעשה המצווה עליו מתבטא בעמידת אברהם. הוא מביט עוד פעם אל ישמעאל בכורו וכבר עולה רגלו הימנית על המדרגה המובילה הביתה. וידיו —המגרשות הן, או מהססות, כאילו היו נכונות עוד להשיב את המגורשים? שרה הישישה המציצה בעד החלון, ויצחק הקטן והשמן, הנראה מאחוריה, משלימים את איפוון נפשות הטרגדיה.

תחריט. 1636.

קטן החלק של תמונות שאננים במפעלו של רמברנדט. אותן דמויות שהלהיבוהו כמה פעמים ליצירות דרמטיות, מופיעות פה באושר של שלווה ובטחה. — קיימת דעה, כי התכוון האמן ליעקב ובנימין.

תחריט. 1645.

להוספות חיצוניות, כגון ללבוש, יש כאן חלק מהותי בעלילה הפנימית. בבגדי הבן המטופח נראית האהבה שאברהם אוהב את בן־זקוניו. הרגע הוא דרמטי. צללי דאגה מוטלים על פניו של יצחק. תנועת־ידו של אברהם מסמנת באמצעי פשוט את תשובתו. רק מחברים מעטים מטילים ספק באמתות הדף.

ציור. 1635.

על יצחק הנעקד על גבי העצים, נסוך אור מלא כסמל הטוהר. אברהם מקבל את המלאך כאילו עדיין לא היה מעיז להאמין בבשורה הגואלת. המלאך מיהר מאד וחטף את ימינו של אברהם, והמאכלת עפה. בתחריט מאוחר יותר בעשרים שנה ישתנה פרט זה.

רישום־יד. לפני 1640.

הסולם נעדר כאן. אך נשמה יתרה מורגשת בכל הדף. תנועת יד המלאך האחד מביעה גם ברכה וגם התקרבות עדינה לישן, כאילו היה נזהר מלהקיצו.

תחריט. 1655.

המחזה ניבנה עתה על רעיון פסיכולוגי עמוק. יעקב שוכב על הקרקע ונשען על האבן, ובבת אחת נמצא הוא גם על הסולם עצמו, שראשו מגיע לעולם שכולו אור. — תחריט זה שייך למחזור של ארבעה, שהאמן פיתח לעיטור הספר iedra gloriosa מאת ידידו מנשה בן־ישראל (1604—1657). שלשת האחרים הם: פסל נבוכדנצר; דוד וגולית; חזון דניאל. הצירוף המוזר כל כך של ארבעת המחזות יסודו ברעיון המחבר, כי באותה אבן שיעקב שם אותה מראשותיו הרג דוד את גולית והיא שפגעה ברגלי הפסל שבחלום נבוכדנצר.

ציור. אולי 1660.

איזו היאבקות משונה. בדמות יעקב ניכרת יראה, והוא נראה כאילו לא העיז להתאמץ ולעבור להתגוששות של ממש. והמלאך החמוד — נגיעות שתי ידיו דומות יותר ללטיפות מאשר לפעולות של איבה, ומבטו מלא חמלה וחיבה יתירה. ברור, שזוהי יצירה אישית מאד.

רישום־יד. סביב 1636.

תמונה מלאת־שמש. הכל כשקוף. רק פעמים מעטות טבל אמננו את דמויותיו באור הטבעי כמו כאן; למשל ברישום האוסף ליבונא בפריס, שבו מביאה שרה לאברהם את הגר, גם שם מורגש הבושם החי של שדות.

ציור. 1637 או 1638.

ציור זה, באפור על גבי אפור, איננו אלא תרשים לתחריט משנת 1638.

רישום־יד. לפני 1640.

נוכח דף זה הרינו מבינים להאבקות האמן על נושא אחד. הדמות של יעקב ביאושו ניכרת גם בקטע שלמעלה, בפינה הימנית. הבן המביא את הכותנות היה כאן לצל קודר.

ציור. 1650—52

הפעם נותן האמז מחזה המזעזע בשקט המוזר שלו. למראה הכתונת משתאה יעקב ועומד כמאבן.

ציור. 1655.

ציור כמעט דומה לזה, אך פחות חי, עבר מלנינגראד לניו־יורק. אפיני הוא העדר כל פרט מצרי. יחד עם המזרחיות הסתמית למדי שבתלבושת פוטיפר ניכר במיטה ובחופתה הרהוט האירופי השכיח.

רישום־יד. סביב 1635.

יוסף גמר לפענח את חלום המשקה ועונה עתה לאופה. הראשון משתומם ומביט אל יוסף בהתפעלות, השני נדהם. אור של נר בא משמאל ונותן צללים כבדים. דף זה מראה עקבות כמה שינויים.

רישום־יד. סביב 1656.

אותו נושא. בימי בגרותו עיצב האמן עוד פעם אותו מחזה מתולדות יוסף. הוא יושב כאן מימין, ממולו מביט אליו המשקה שרגשותיו מוטעמים בעדינות ע״י שמאלו הסומכת את ראשו. האופה עומד ודכאון מתחיל משתלט בו.

רישום־יד. 1655 או 1656.

תפיסה כזאת של שיחה בתוך תמונה אין כמותה בתולדות האמנות. לא הראשים בלבד משתתפים. השרוול המופשל במקצת של ימין יעקב וארכה של ידו הצנומה מראים את משאלת יוסף ואת תגובת יעקב כאחת.

ציור. 1656.

אחד השיאים בכל מפעלו של רמברנדט. הברכה אינה עוד נושא בלבד. באמצעים המיוחדים לגאון נהתה הברכה לאוויר־תה של התמונה כולה. נוכחות האשה איננה מוצאת מוסמך במקרא. כאן ובתמונה אחרת השתמש רמברנדט בדמות נשית, כדי להעשיר בה את החיים שבמחזה.

ציור. אחרי 1632, אולי 1634.

בצורה ביצית, הנהוגה יותר במיניאטורות מאשר בציורי־שמן, מעלה האמן את משית משה ממי היאור כחזון. נטיתו המיוחדת מביאה אותו גם כאן, בניגוד־מה לכתוב, לעריכה דומה למחזה לילה. בכל זאת ניתנת לנו ע״י רמזים גם הרגשת נוף חמוד.

ציור. 1659.

בטעות נסשב המקזה הזה למשה בכעסו, בשברו את הלוחות הראשונים (שמות ל״ב, י״ט). אך בפנים האלה נכתב רק הסבל שעבר על הלב הגדול, ואווירה של סליחה ופיוס ואהבה יתרה נאצלת מהופעת משה. מאז הפסל מעשה מיכאל אנג׳לו היתה זאת הדמות האדירה ביותר של גדול הנביאים. כנגד זה אין הר סיני שבציור זה שקול כנגד 6מונות־נוף אחרות של רמברנדט. ההר הזה הוא סתמי וחסר־חיים, ויד בן־השפלה מורגשת בו.

ציור. 1626.

הצבעים עודם בעיקר בהירים ומגוונים למדי. המרחק בין עבודת רמברנדט בן העשרים ובין עבודות מורהו לאסטמן איננו בולט עדיין. — כוונת הצעיר היא בראש וראשונה לעלילה עצמה. אבל במשך שנים מעטות תזוז נקודת הכובד פנימה.

ציור. 1641,

המחזה מתקיים לפני חזית הבית של בית או בחצרו. הזומ
כורע ברך, כמנהג הקרוב ללב האמן. הזעזוע הנפשי המתבטא
27 בשתי הדמויות, ניתן בצימצום אצילי. אין הם מביטים אל
המלאך המרחף והנעלם, כאילו היו ביראה נמנעים מלהסתכל
בו או כאילו היה המראה ממלא אותם מבפנים. השליח
השמימי, המתרומם עם עלות עשן העצים, חסר הפעם כנפים.
הן מיותרות. הלא הוא הופעה חמרית רק למחצה, וחציו רוח.
זוהי אחת התמונות שבהן נותן האמן בלבנו את מלוא הרגשת
הזמן החולף.

רישום־יד. סביב 1640.

רישום מרתק באמצעים מצומצמים מאד. כולו תנועה וביטוי
28 כוחות. רק זמן רב אחרי רמברנדט חזרו באמנות תמונות
היאבקות כה מרוכזות ומשכנעות.

ציור. 1638.

העריכה מתקרבת לטעם בני דורו וארצו המאוהבים בתאור
רהב של סביבות חברתיות, אך אין רמברנדט מתמכר לפרטים,
29 אלא נותן קומפוזיציה שלמה וחזקה. דמות שמשון מתאימה
למראהו שבתמונת איומו על חותנו. את ציר העריכה מהווה
דמות דלילה הבהירה הישובה לפני שטיח גבוה; שטיח זה
מזכיר את השטיחים החביבים על ציירי וונציה. הכלה
הפלישתית ניתנת כאן כבובה מקושטת ומשופצת, ומבטה
המשתאה הוא טפשי ממש. היא, איפוא, תפיל את הגבר?

ציור. 1628.

היאבקות האמן עם הנושא שמשון התחילה בנעוריו. כבר
כאן הנהו יודע להעביר את מלוא המתיחות הדרמתית גם אל
30 המסתכל. בתכלית הריתוק עוקבים אנו אחרי המחזה לדעת
איך יפול דבר, כאילו לא היינו עודעים את מוצאו. — הקומ־
פוזיציה הסגורה בתוך חלל־תמונה קטן וחסר־עומק, ופרטים
כמו המסך הגדול, מורים על השפעה מצד התיאטרון,

ציור. 1636.

אחד השיאים במפעלו של רמברנדט הדרמטיקן. האור, הנשפך
על שמשון המנוצח והמופל, אינו מאיר ואינו נעים. הוא
צורם. צלליתו של הפלשתי העומד והאוחז בכידון מכאיבה
31 לעיננו לא פחות. שני השריונים המבריקים וצללי דמות
דלילה מתאכזרים לעין גם הם. ובחושך שמסביב מסתיים
מסתיים מאבק הרשמים החזותיים, המלווה והמסמל את
המאבק הממשי שבנושא התמונה ובדמויותה.

תחריט. 1655.

התפיסה היא בכללה פרימיטיבית, אבל הדף חי בזכות תכניקה
משוכללת ופרטים עדינים.

צִיּוּר. אולי 1665 (לפי דעה אחרת סביב 1656).

בהבנת־נפש יחידה במינה מתאר האמן את השפעת המוסיקה על האדם שבו נלחמים אור וחושך. העלם המנגן מתגנב גם אל לבנו אנו. דמותו המזעזעת של שאול אינה עוד זקופה. במסך־הקטיפה הנהו מנגב דמעה מעיניו המשתאות. עוד נחה ידו הצנומה על הכידון אבל עוד מעט יגבר בלבו חלילה. עוד מעט ישנא את דוד עוד יותר בגלל הרגש שנגינתו עוררה בו. והכידון יעוף מידו. העבר הקרוב והעתיד הקרוב מורגשים מאד.

רישום־יד. סביב 1656.

בסגנון השקט, הבטוח והעשיר בתוכן נפשי תוך צימצום פרטים, שהוא אפיני לרמברנדט בשנות שיא בגרותו, נעשה כאן מעשה ידיעת־נפש עמוקה. מצוקתו של המלך ניכרת לא בפניו בלבד, אלא ברגליו, בידיו, בישיבתו העצבנית. ובפנים כתובות בושה והרטה.

ציור. 1642.

העשן העולה ברקע אין לו מסמך במקרא; אין הוא תאור של המתרחש באותו זמן ואין הוא מתאים לעבר הקרוב על פי הסיפור התנ״כי. הוא יסתבר, איפוא, כרמז על הבאות. גם בהטעמת שער־הזהב הארוך של אבשלום מוחש קצו הטרגי הקרוב לבוא.

ציור. 1651.

בפרוטומה של דוד חי לעינינו משורר התהלים. רמברנדט נותן דמות אידיאלית, כפי שהוא הבין את דוד ההיסטורי.

רישום־יד. סביב 1650.

תמונה עמוקה מאד של האדם הגדול בבדידותו. העץ הערום וכד המים מורים את המדבר. רחוק הוא יושב בני־אדם. בתנועת־ידיו וברשמי־פניו חוזרים דברי היספור „וישאל את־נפשו למות״... — פעולה או עלילה אין, והתוכן רב מאד.

רישום־יד. אחרי 1650.

נסיון נועז להעביר אל תמונה את התוכן או את האווירה של היאבקות רוחנית, הלובשת ביצירה הספרותית את צורת השיחה. הבעיה האמנותית היחידה במינה הביאה גם לידי תופעה יחידה במינה במפעלו של רמברנדט; כאן מורגש מאמץ, ועקבות במה שינויים מוסיפים להעיד עליו.

ציור. 1630.

הנביא נשען על אדן אחד העמודים שנותרו מחורבן ירושלים. 41
השט-ה וכמה כלי־חמדה באים לסמל את העולם המלא שאבד.
השרפה שברקע היא כמראה ממראותיו הפנימיים של הנביא.
ירמיה ויושב כמאבן. הכאב גדול משימצא ביטוי לו. הגימ־
גום המזעזע ביותר יצא מלבו השבור.

תחריט. אולי 1642.

בהדרגה מוצלחת מקיף האמן את שתי הדמויות העיקריות
בהמון הקהל, ובו מראה בהדרגה עשירה את צורות ההשתת־
פות. במידה טובה מוגדר הניגוד בין פני המן המבוהלים ובין 42
השקט והבטחה של מרדכי. — המוטיב של הבנין המופיע
ברקע, בית בעל כיפה מקומרת, ידוע לנו מהציור של דוד
ואבשלום משנת 1642.

43

ציור. אולי 1665.

גם השונא במפלתו הוא בעיני רמברנדט אדם ונושא ראוי
לפסיכולוגיה מעמיקה. הוא יוצא בבושת־פנים, אך אינו מגוחך
או מתועב. המלך שברקע, בעל פרצו רך ולמרות הזקן כמעט 44
נשיי, נראה כאופי חלש ביד המשפיעים עליו. הזקן שבצד
השני של הרקע נוסף, כנראה, למען שיווי המשקל של
הקומפוזיציה.

תחריט. 1655.

זוהי הראשונה בארבע התמונות שבהן עיטר רמבדנדט ספר־
מאת מנשה בן־ישראל. (ר׳ את התחריט של חלום יעקב).

ציור. סביב 1634.

בלשאצר ניתן כאן כשהוא לבדו רואה את היד ואת האותיות, 45
והמסובים מבוהלים רק למראהו.

רישום־יד. סביב 1640.

לדמויות המסתכלים הניכרים למעלה אין מסמך בכתוב.
האמן הוסיף אותם, כדי לתת לנס את הרקע של העולם הרגיל 46
המיוצג ע״י אנשים אלה; ככה העמיק את הרושם הנפשי של
המחזה. בטחה טובה ומשכנעת בתבטאת ע״י תפילת דניאל
השקטה והבלתי מופרזת.

תחריט. 1655.

לפני רמברנדט ואחריו ניסו רבים לעצב בתמונות את האל־
אנושי, חזונות שאין להם עיצוב תמונתי. כשלונותיהם נהיו
ל־רשה נשגבה י־־איבה בדברי־ימי האמנות. והלא אפילו
הגאון הגיע כאן עד גבולותיו.

ציור. סביב 1654.

לפי דעה אחד החוקרים צייר רמברנדט את דמות דניאל בצלם
ריי. ירם. הוא שימש לו מודל גם לדמות המלאך. פרט מהותי,
הידוע לנו מתמונת המלאך העוזב את מנוח ואשתו (1641),
חוזר כאן. דניאל אינו מביט אל המראה, כאילו היה רואה
בעיני רוחו בלבד.

6